



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Lee Miller – Ombres d'elle-même

Citation for published version:

Allmer, P 2013, 'Lee Miller – Ombres d'elle-même', *Mélusine: cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme (Paris III)*, vol. 33, pp. 135-144.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Peer reviewed version

Published In:

Mélusine: cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme (Paris III)

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



LEE MILLER – OMBRES D'ELLE-MÊME

Patricia ALLMER

En réalité, n'est-ce pas la photographie, cette expression moderne de la permanence, engendrée par un instant fugace d'exposition, qui contient quelque chose d'aussi éphémère qu'une ombre ?

En 1937, Lee Miller réalise un collage, *Sans titre* (ill. 1). Elle n'en a produit que deux en tout. Ce collage est simple, artisanal, mais pas « amateur ». Des traits au crayon sont laissés délibérément visibles le long des découpes. Loin d'une perfection lisse, ils soulignent la transition entre les formes et révèlent le processus de fabrication. Comme je me propose de le démontrer, ce collage est un autoportrait de Lee Miller. En effet, il donne à voir toute une série de prises de position philosophiques complexes qui bousculent certaines conceptions de nos sociétés occidentales patriarcales concernant l'identité de l'artiste, considérée comme une et entière et produisant des œuvres d'art originales. Dans ce collage, Lee Miller semble d'emblée poser son identité comme celle d'une artiste, une identité qui ne peut être cernée que par son œuvre. L'autoportrait *est* l'œuvre elle-même, et il ne peut être appréhendé qu'à travers l'œuvre qui, à son tour, est un assemblage d'échos et de références à d'autres œuvres de Lee Miller et d'autres femmes surréalistes. Cet autoportrait en forme de collage propose une identité artistique nomade, fluide et incomplète, qui n'est ni stable, ni figée.

Ce collage fonctionne à la fois de façon centripète et centrifuge. Cette association d'images et de formes, qui sont autant de résumés de la vie et de l'œuvre de Lee Miller ou, pourrait-on même dire, de sa vie en tant qu'œuvre, contribue à jeter des ponts. En même temps, elle fonctionne

1. Barbara Mühlens-Molderings et Herbert Molderings, « Mirrors, Masks and Spaces : Self-portraits by Women Photographers in the Twenties and Thirties », *La Dona, Metamorfosi de la Modernitat*, Gladys Fabre (dir.), Barcelone, Fondation Miró, 2004, p. 323.

aussi par étalement, foisonnement, prolifération : ici, les références et les citations se reproduisent et se multiplient, se dispersent dans toutes les directions, comme le sable du désert, ou comme des billes tombées à terre. Ces deux mouvements opposés sont aussi présents dans les fluctuations de la figure par rapport au fond, mouvement de zoom avant et arrière, qui évoque le jeu de l'objectif de l'appareil photo lorsqu'il fait varier la profondeur de champ.

Ce collage, à un certain niveau, est un résumé, un « instantané intime » de la vie de Lee Miller en 1937. Dans la partie supérieure, on voit une photographie de l'ombre d'Eileen Agar, prise au Brighton Pavilion au début de l'année 1937, lorsque Lee Miller et son compagnon Roland Penrose y rejoignirent Eileen Agar et son mari Joseph Bard. La carte postale de la Côte d'Azur, au centre du collage, est un souvenir des fameuses vacances du couple Miller-Penrose en août 1937, où ils avaient retrouvé Picasso, Dora Maar, Paul et Nusch Eluard, Man Ray et Ady Fideli, Eileen Agar et Joseph Bard à Mougins. D'ailleurs, Dora Maar elle-même est représentée dans ce collage sous la forme d'une silhouette. Les fragments photographiques de cheveux, bandeau et oreille proviennent d'une photo d'elle prise par Lee Miller à Mougins pendant ces mêmes vacances. Notons que Lee Miller représente ici deux femmes surréalistes qui ont eu une production photographique conséquente.

À un second niveau, ce collage est aussi un résumé – peut-être appellera-t-on cela un profil – de l'œuvre de Lee Miller. Le paysage au centre évoque ses photographies du désert égyptien. De fait, il partage certains traits formels avec *Portrait of Space* (ill. 2), pris un peu plus tôt la même année. Sur cette photo, un paysage infini occupe le centre de l'image, tandis que la présence d'un portrait est indiquée dans la partie supérieure par une ouverture rectangulaire rappelant un cadre. Comme dans *Portrait of Space*, les véritables portraits sont absents de ce collage, où ils sont remplacés par des ombres ou par des ombres découpées.

Le rôle de la photographie de mode dans l'œuvre de Lee Miller est évoqué dans ce collage par un fragment photographique représentant un tissu imprimé. C'est le savoir-faire de Lee Miller en tant que portraitiste, et l'intérêt qu'elle a eu à photographier d'autres femmes surréalistes, qui transparaît ici. L'importance du surréalisme dans son œuvre est présente dans un fragment au bas du collage qui illustre la technique de la décalcomanie chère aux surréalistes, ainsi que dans la photographie de l'ombre d'Eileen Agar. L'ombre était un thème de prédilection pour les surréalistes, comme on peut le voir dans la revue surréaliste anglaise

London Bulletin. Dans son numéro de juin 1938, sous le titre « Ombres et reliefs », cette même ombre d'Eileen Agar photographiée par Lee Miller est associée à un relief de Sophie Taeuber-Arp et à une photographie du film *Night Mail*, du GPO anglais.

Comme l'indique la description qui vient d'en être donnée, ce collage offre aussi un large éventail de supports et techniques artistiques. Collage, photographie, textile, architecture, sculpture, papier découpé, décalcomanie et dessin. La photographie d'Eileen Agar est à elle seule une mine de références à divers genres artistiques, des silhouettes noires des vases grecs aux ombres déformées du cinéma expressionniste allemand, comme celle de Max Schreck dans le *Nosferatu* de Murnau (1922). De plus, il évoque les travaux du psychologue Edgar Rubin sur l'illusion d'optique, en particulier celle dite du vase de Rubin, très appréciée des surréalistes, où la figure et le fond se substituent l'un à l'autre.

En outre, ce collage est imprégné de l'esprit ludique des surréalistes. Le spectateur peut ainsi se laisser aller à une rêverie fantastique, discerner des visages et des formes là où il n'y en a pas nécessairement, comme c'est le cas pour le fragment du coin supérieur gauche, où l'on croit reconnaître un profil de femme, ou encore pour la forme qui émerge entre les deux silhouettes d'Eileen Agar : ici, on croit deviner une paire de lèvres et un nez (avec une verrue). C'est le même jeu que l'on retrouve dans *Portrait of Space*, où le nuage qui passe évoque le tableau de Man Ray représentant les lèvres de Lee Miller dans *À l'heure de l'Observatoire – Les Amoureux* (1934), et où deux collines dans les dunes du désert ressemblent à une paire d'yeux qui renvoient son regard au spectateur. Cet esprit de jeu est, bien sûr, aussi présent dans la décalcomanie, où des paysages et des figures fantastiques peuvent être lus comme des motifs accidentels.

Mais ce collage fonctionne en tant qu'autoportrait à un autre niveau. Il illustre un dialogue avec un certain nombre d'artistes, tous de Grande-Bretagne ou du reste de l'Europe. En insérant la carte postale dans son collage, Lee Miller évoque les collages réalisés par Roland Penrose à partir de cartes postales de vacances, une technique qu'il a découverte pendant son séjour à Mougins en 1937. Selon Antony Penrose, c'est Lee Miller qui a « servi de catalyseur dans sa découverte du collage à base de cartes postales². »

2. Antony Penrose, *The Home of the Surrealists : Lee Miller, Roland Penrose and Their Circle at Farley Farm*, Londres, Frances Lincoln Ltd, 2001, p. 38.

De façon plus générale, le profil de Dora Maar fait référence au jeu de Picasso sur les changements de perspectives, entre vues de face et de profil, dans de nombreux portraits de Dora Maar ainsi que dans le portrait qu'il a peint de Lee Miller. Toutefois, la représentation de Dora Maar dans ce collage précis renvoie plus particulièrement au *Portrait de Dora Maar* de 1937. C'est la présence de cette main gauche de femme qui permet de l'identifier. En effet, cette main rappelle la main gauche manucurée très présente dans ce tableau de Picasso. Mais de façon plus évidente et plus affirmée, ce collage met en avant Dora Maar et Eileen Agar, deux femmes surréalistes et photographes, deux figures qui ont eu une influence certaine sur l'œuvre de Lee Miller. Leur présence dans ce collage fait aussi allusion au travail photographique documentaire de Lee Miller (autre allusion générique dans le collage) sur les femmes surréalistes et leur travail, mais aussi, plus généralement, à cette tradition des femmes photographes surréalistes de se photographier entre elles, comme le note Mary Ann Caws :

Ce qui fascine en partie dans cette histoire, ce sont ces femmes photographes qui photographient leurs amies : Claude Cahun et Jacqueline Lamba, Dora Maar et Nusch Éluard, Dora Maar et la peintre surréaliste Léonor Fini. Érotisme et mise en scène, amitié et intimité [...]. Dans ces trois cas, il s'agit d'un hommage à l'amitié et à ces formidables talents³.

Ce collage de Lee Miller interroge de façon radicale et auto-réflexive toute une série de concepts de la tradition occidentale patriarcale sur l'identité, en particulier l'identité artistique, considérée comme un tout indivisible, et de la créativité comme geste « original » produisant des œuvres uniques. Comme le développe Marsha Meskimmon : « Les traits mis en avant de façon constante à travers tout le [XXe] siècle dans les autoportraits d'artistes hommes sont l'isolation, l'aliénation et l'unicité. »⁴ L'unicité de l'identité (artistique) et l'ostensible originalité de l'œuvre d'art sont interrogées dans ce collage qui insiste de façon appuyée sur les répétitions et les doublons, les multiplications et les reproductions. Ici, tout est multiplié, tout comme l'autoportrait

3. Mary Ann Caws, « These Women Photographers: Scandal in Black and White », *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, Londres & New York, Prestel, 2009, p. 33.

4. Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, Londres, Scarlet Press, 1996, p. 24.

duplique le moi. Le thème de la répétition, de la multiplication, est le fil rouge de ce collage. Il est présent dans l'image de la carte postale, où les îlots forment un motif répétitif. La carte postale en tant qu'objet, de même que la photographie, est le fruit d'une reproduction mécanique, tout comme le motif répétitif sur le morceau de tissu, lui-même imprimé selon un procédé mécanique. Dans ce collage, la créativité féminine se comprend comme un potentiel de reproduction, qui est suggéré par l'appareil de photo suspendu contre le ventre d'Eileen Agar et qui donne l'impression, comme Picasso l'aurait fait remarquer, qu'elle est « enceinte d'un appareil de photo⁵. »

Le collage lui-même, en tant que médium, s'oppose aux concepts d'identité artistique indivisible et originale. Il fragmente les notions de complétude et d'unicité et, au lieu de cela, permet d'ouvrir de nouvelles formulations identitaires qui sont nomades, instables et fluides. Voici comment Elza Adamowicz décrit la technique du collage :

un mode de production textuelle collectif et non hiérarchique qui renverse le mythe romantique du génie et de l'individualité en le remplaçant par une esthétique d'appropriation textuelle et iconique. [...] Un changement aussi radical débouche sur de nouvelles formulations identitaires, sur une identité nomade et fluide qui se construit par le biais de pratiques relationnelles, au-delà des limites de la subjectivité individuelle, dans un espace mobile où des voix se mêlent⁶.

Ce collage mêle plusieurs aspects de l'identité de Lee Miller qui existe en-dehors de son travail, mais qui apparaissent ici uniquement sous forme d'images, images qui, loin d'être simplement biographiques, se déclinent en une multitude de références et de significations. Ce collage est loin d'être une bizarrerie dans l'œuvre de Lee Miller. Ses espaces nomades et mobiles sont autant d'échos et de prolongements de ses explorations photographiques dans des espaces aussi mouvants que les sables du désert, les espaces éphémères de la mode et les territoires instables des zones de conflit.

Dans ce collage, le défi aux conventions idéologiques occidentales sur l'identité réside aussi dans ces contours communs que se partagent les différents portraits de femmes surréalistes. Des contours qui se

5. Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 78.

6. Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1998, p. 132.

façonnent l'un l'autre, qui se fondent l'un dans l'autre ; le cou de l'une devient le profil de l'autre, et vice-versa, dans un jeu subtil entre la figure et le fond. Comme dans le vase de Rubin, le contour est ce qui relie la figure et le fond, et qui transforme l'un en l'autre. À d'autres endroits, les identités sont doublées, en miroir. C'est le cas du trait au crayon à l'intérieur du profil de Dora Maar, qui double le contour de l'arrière de la tête d'Eileen Agar, qui souligne le contour, mais à l'intérieur de la forme découpée.

C'est aussi le cas dans l'ombre d'Eileen Agar, qui est doublée par le profil découpé de son ombre, un double négatif. Toutefois, celui-ci, le découpage de l'ombre d'Eileen Agar lui-même, semble renvoyer une autre ombre dans la photo qui contient le fragment presque imperceptible d'une deuxième ombre. On voit très clairement d'où provient cette deuxième ombre dans la photo d'origine (ill. 3) qui montre Lee Miller penchée sur le viseur de son Rolleiflex pour prendre la photo⁷. Cet autoportrait effectif semble être une synecdoque du collage, tout en le doublant en tant qu'autoportrait. Cet autoportrait en ombre résonne à travers tout le collage ; il en relie toutes les parties entre elles – l'ombre de Lee Miller et la silhouette d'Eileen Agar sont en symbiose, le contour d'Eileen mettant en lumière le profil de Dora. Les différents éléments de ce collage sont comme tissés entre eux, à tel point qu'on ne sait plus ce qui est figure et ce qui est fond.

7. Il y a désaccord entre les chercheurs quant à savoir si cette deuxième ombre est celle de Lee Miller ou celle de Roland Penrose. Ian Walker remarque que : « Il y a l'ombre atténuée d'une autre figure à droite. Étant donné qu'il existe une photographie 35mm prise par Penrose au même moment, on pourrait se dire que c'est lui, le dos arrondi au-dessus de son appareil photo. » (Ian Walker, *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1988, p. 73) Toutefois, si l'on en croit Antony Penrose, cette deuxième ombre est bel et bien celle de Lee Miller penchée sur son Rolleiflex, étant donné que « le même chapeau apparaît sur les deux photos, et plus tard Lee apparaît sur une autre photo de Roland coiffée d'un chapeau de paille à large bord sur Brighton Pier. » Antony Penrose, échange e-mail du 5/01/2012. Je suis plutôt d'accord avec lui, non seulement à cause des photos montrant Lee Miller coiffée d'un chapeau de paille, mais aussi pour les raisons suivantes : la photographie de Roland Penrose (comme celle de Lee Miller) montre quelqu'un penché *au-dessus* d'un appareil photo, position qui n'est possible que pour un viseur d'appareil de format moyen, comme un Rolleiflex, plutôt qu'un 35 mm. En outre, Neil Matheson interroge la position de l'ombre de Lee Miller dans la photographie de Penrose (échange e-mail avec Neil Matheson, 5/01/2012), et ce faisant, propose un argument assez convaincant pour établir que la deuxième ombre est bien celle de Lee Miller.

L'ombre de Lee Miller en tant que photographe génère encore d'autres références. À un niveau, elle renvoie à l'art photographique lui-même, qu'Henry Fox Talbot rebaptisa « sciagraphie », écrire avec des ombres. Plus tard, il décrivit ce médium comme « l'art de fixer une ombre », un art qui, poursuivait-il,

relève du merveilleux, au moins autant que n'importe quel fait jamais porté à notre connaissance par l'investigation physique. Le phénomène le plus transitoire, une ombre, le symbole de tout ce qui est éphémère et fuyant, peut donc être immobilisé par les sortilèges de notre « magie naturelle », et fixé à jamais dans une position qu'il ne semblait devoir occuper qu'une fraction de seconde⁸.

À un second niveau, Lee Miller est en phase avec le modernisme photographique et sa pratique de l'autoportrait, comme le suggèrent Barbara Mühlens-Molderings et Herbert Molderings :

Ce n'est qu'avec l'avènement du modernisme en photographie, issu de la prise de conscience de son autonomie, que la photographie a découvert l'ombre en tant qu'essence même de l'image photographique – d'où l'énorme quantité de photographies d'ombres dans les années 1920 et 1930⁹.

Toutefois, la présence de Lee Miller sous forme d'ombre trouve aussi des échos dans sa propre production. On retrouve ce trait dans une série d'autoportraits dans lesquels elle capture ses propres ombres et reflets de photographe, pour construire ce moi qui est d'emblée uniquement perceptible comme représentation d'elle-même : dans une photographie prise en Égypte (vers 1935-1939), son ombre apparaît à l'extrême droite, à côté des ombres de deux autres personnes non identifiées (sans doute des moines, d'après Antony Penrose), sur le toit-terrasse recouvert de sable du monastère de Deir Suriani à Wadi Natrun. Dans une image plus tardive de 1945, elle se photographie elle-même, à la Atget, en train de prendre une photo dans le reflet de la vitrine d'un magasin danois, où une vendeuse est occupée à installer des accessoires de mode autour d'un numéro du magazine *Vogue* contenant des photos d'elle. Plus tard encore, une photo de 1955 montre son reflet dans une fenêtre à Farley Farm, derrière laquelle Georges Limbour et Jean Dubuffet la regardent.

8. Henry Fox Talbot, « Photogenic Drawing », *The Mechanic's Magazine, Museum, Register and Gazette*, volume 30, 1839, pp. 345-351, 347-348.

9. Barbara Mühlens-Molderings et Herbert Molderings, *op. cit.*, p. 323.

Enfin, en 1956, elle photographie son reflet dans un miroir de la maison de Picasso à Cannes, la Villa la Californie, imitant avec humour la position du bras du *Musicien assis*, tandis que les lampes de travail de Picasso (qui apparaissent dans un grand nombre de ses tableaux de l'époque) semblent pousser hors de sa tête, en écho à la flûte double du musicien.

La fonction de l'ombre dans le collage de Lee Miller est l'un des axes autour duquel tournent diverses questions sur l'identité, une identité ici composée d'une multiplicité de références, d'emblée artistique. L'image de l'ombre est conventionnellement utilisée pour désigner quelque chose qui n'est pas original, comme on le sent bien dans des expressions comme « l'ombre de X plane sur le travail de Y » ou bien « Y se tient dans l'ombre de X ». Ici, elle est utilisée pour démontrer que l'identité artistique émerge de – et se situe dans –, les rapports des artistes entre eux. Elle naît de leur proximité et de leur interaction. Dans ce collage, les artistes présentes sont les ombres les unes des autres, toutefois elles se rehaussent entre elles, se donnent mutuellement contours et forme.

Les ombres, dans ce collage, abordent dans toute sa complexité la question des origines, ou disons plutôt qu'elles signalent la destruction des mythes occidentaux sur les origines et l'unification. Cette œuvre suggère la démarche d'une artiste qui recherche le potentiel de l'ombre jusque dans les questions obscures de l'être, des origines, de la présence qui remontent aux débuts de l'art occidental et hantent ses traditions et ses conventions.

L'ombre, en tant que confirmation de l'être et de l'existence, est profondément ancrée dans les récits occidentaux. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, on utilisait la lanterne magique pour animer des récits fantastiques de fantômes et d'esprits, ainsi que des séances de spiritisme. Il existe tout un corpus de contes et récits occidentaux dans lesquels l'ombre est la preuve de l'existence, son absence étant, comme le dit Marina Warner, le signe « que quelque chose ne va pas, que la vie est amoindrie ou qu'elle n'est simplement plus là.¹⁰ » Dans la *Divine Comédie*, Dante projette une ombre au sol pendant son voyage dans le monde des morts, c'est le signe qu'il est le seul vivant. Dracula aussi ne produit aucune ombre, c'est bien là la preuve qu'il n'est pas vivant :

10. Marina Warner, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2006, p. 175.

« Son corps ne projette aucune ombre ; son image ne se réfléchit pas dans un miroir¹¹ », dit le Professeur Van Helsing.

Tandis que l'ombre est la preuve de l'être et de l'existence, symboliquement mise en œuvre dans ce collage de Lee Miller où elle prête son ombre à Eileen Agar et où Eileen Agar prête à Lee Miller le contour de la sienne, elle prouve cette existence en figurant l'absence, l'absence de lumière, mais aussi en marquant la proximité de cette absence avec la présence de l'individualité. Comme l'a fait remarquer Michel Foucault, l'ombre est « là où je ne suis pas¹². » L'ombre est simplement un effet, quelque chose qui ne nous est absolument pas lié – toujours en mouvement, c'est le fruit d'un objet et de la lumière, et pourtant on ne peut y échapper. Notre ombre, celle-la même qui semble nous représenter dans sa totale proximité, est précisément celle-la même qui est objet pur, pure absence, pur rien.

Dans ce collage, les ombres semblent étendre leurs références aux récits occidentaux sur les origines de la peinture et du dessin et, bien sûr, de la photographie. Comme le commente Victor I. Stoichita :

On sait très peu de choses sur la naissance de la peinture [...]. Toutefois, une chose est sûre : elle est née le jour où l'ombre de l'homme a été délimitée d'un trait. Il est assurément significatif que la naissance de la représentation artistique occidentale se soit faite 'en négatif'¹³.

Stoichita se réfère, bien sûr, à la légende de l'origine du portrait tel qu'elle est racontée par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*. Dans ce récit, la fille d'un potier de Corinthe, amoureuse d'un jeune homme sur le point de partir pour un long voyage, traça sur le mur l'ombre portée de son profil. L'art pictural, selon Pline, est né de ce geste de « circonscrire par une ligne l'ombre d'un homme. »¹⁴ Cette fable se retrouve dans une longue lignée de tableaux à travers l'histoire de l'art pictural occidental, lignée dans laquelle s'inscrit ce collage, pour mieux l'élargir, avec les traits autour de l'ombre d'Eileen Agar tracés à travers la silhouette découpée.

11. Bram Stoker, *Dracula*, chapitre XVIII.

12. Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

13. Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books Ltd, 1997, p. 7.

14. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, t. 2, livre XXXV, traduit par E. Littré.

Les autoportraits de Lee Miller évoqués ici proposent donc une identité artistique qui est d'emblée forcément incomplète et qui ne peut être aperçue, indirectement, que par un jeu de reflets et d'ombres, reflets et ombres d'autres artistes, de conventions, d'histoires, avec lesquelles cette identité est en constant dialogue, pour remettre en question les constructions occidentales patriarcales sur l'artiste et son œuvre originale, une et entière, unique. Une identité qui, peut-être, loin de pouvoir être appréhendée par des détails biographiques, n'émerge furtivement que dans l'œuvre et à travers l'œuvre elle-même. Une identité comme collage¹⁵.

Illustrations :

1. Lee Miller, *Sans Titre*, Collage with Eileen Agar and Dora Maar 1937, © Lee Miller Archives, England 2012. All rights reserved.
2. *Georges Limbour and Jean Dubuffet*, Farley Farm House, East Sussex, England, 1955 © Lee Miller Archives, England 2012. All rights reserved.
3. *Self Portrait in Mirror*, Villa La Californie, France, 1956 © Lee Miller Archives, England 2012. All rights reserved.

15. J'aimerais remercier Antony Penrose et les Archives Lee Miller, Neil Matheson et Ian Walker pour leur aide et leurs conseils précieux, ainsi que la Fondation Philip Leverhulme pour son soutien.